

BEATRIZ PRECIADO

CARTOGRAFÍAS *QUEER*: EL *FLÂNEUR* PREVERSO, LA LESBIANA TOPOFO-BICA Y LA PUTA MULTICARTOGRÁFICA, O COMO HACER UNA CARTO-GRAFÍA "ZORRA" CON ANNIE SPRINKLE

Filósofa y activista *queer*. Autora del libro: *Manifiesto Contra-Sexual* (Opera Prima, 2002). Enseña en la Universidad Paris VIII-Saint-Denis (Francia) y dirige el taller Tecnologías del Género en el Programa de Estudios Independientes del MACBA. Este invierno publicará: *Testo Yonki* (Espasa Calpe), un autoensayo sobre prácticas farmacopornográficas transgénero, y *Vigilar y Complacer: arquitectura y pornografía en las casas Playboy* (Melusina).

La tarde del 25 de junio de 1984 moría Michel Foucault en el pabellón de enfermedades del sistema nervioso del Hospital Salpêtrière de París. Su muerte provocada por el SIDA pero cuyas causas fueron camufladas bajo el nombre "rara infección cerebral" nos introdujo en la era post–sexual: un tiempo políticamente enigmático (por no decir maquiavélico) en el que el hecho de haber desvelado colectivamente los procesos de construcción cultural a través de los que se producen nuestras identidades de género y sexuales no impedía que siguiéramos inmersos en los circuitos de la opresión, la exclusión o la normalización. El mismo Foucault que había examinado de forma lúcida la función disciplinaria de los saberes y de las instituciones médicas en la construcción de la heterosexualidad y la homosexualidad, de lo normal y lo patológico, desaparecía azotado por un virus que poco después pasaría a llamarse popularmente "el cáncer gay".

¿Cómo hacer entonces una cartografía de las prácticas y las representaciones que emergen de los movimientos feministas, gays, lesbianos, *queer*, transexuales y transgénero en esta intempestiva y contradictoria época post–sexual? ¿Vendría una cartografía a formar parte de los diagramas del poder sobre el sexo o bien podría ésta actuar como una máquina de transformación política?

La imagen del zorro, nos recuerda Antonio Negri en su introducción al libro de Althusser sobre Maquiavelo, corresponde mejor a la idea del poder de transformación política que la del león. Al uso realista de la fuerza opone Maquiavelo la táctica del zorro: "la simulación de la revolución en ausencia de todas sus condiciones y la provocación que consiste en expresar ininterrumpidamente una verdad revolucionaria que en condiciones dadas es inaceptable... ser zorro significa ocuparse de la potencia del cuerpo, de los cuerpos, de la multitud, más que del poder y de la política."[1] Así, me dispongo en las páginas que siguen a intentar cuestionar la tarea cartográfica (más que a realizarla) con las tácticas del zorro, o más bien, de la zorra, puesto que de políticas de género y sexuales se trata.

1 Antonio Negri, "Maquiavelo y Althusser", en: Louis Althusser, *Maquiavelo y nosotros*, Akal, Madrid, 2004, p.14–15.

1. Cartografías identitarias o del "león"

Parten de la noción de identidad sexual (o de diferencia sexual, en el caso del feminismo), ya sea ésta entendida como un hecho natural o biológico incontestable o como el producto de un proceso de construcción histórica o lingüística (explicado con instrumentos teóricos marxistas, psicoanalíticos, etc.) que una vez constituido funciona como un núcleo duro e invariable cuya trayectoria puede ser trazada y descrita como la física de un sólido. Este tipo de cartografía empieza por ser una taxonomía de identidades sexuales y de género (masculinas o femeninas, heterosexuales u homosexuales) que se presentan como legibles en la medida en la que son mutuamente excluyentes. Aquí el cartógrafo ideal es un etnógrafo desencarnado que haciendo abstracción de su propia posición identitaria, aparece como neutro –ni masculino ni femenino, ni heterosexual ni homosexual– y capaz de registrar los movimientos de las diferentes identidades sexuales y de los usos del espacio, de las prácticas urbanas o artísticas que emanan de éstas. No es difícil reconocer que hasta no hace mucho, la mayoría de las historiografías del arte moderno y contemporáneo no eran sino cartografías identitarias dominantes (o mayores, por decirlo con Deleuze y Guattari) que registraban las prácticas masculinas y heterosexuales como si éstas por sí solas pudieran agotar la geografía de lo visible. Por tanto, dentro de esta metodología, el cartógrafo de las identidades sexuales minoritarias hace las veces de un detective de lo invisible, a medio camino entre el policía secreto y el vidente capaz de sacar a la luz geografías hasta ahora ocultas bajo el mapa dominante.

Si el peligro de la cartografía dominante es su tendencia hagiográfica, su aspiración utópica que le lleva a imaginarse como gran relato y a borrar, absorber o recodificar aquello que excede o resiste a la norma; el peligro de la cartografía identitaria de las minorías es funcionar, por decirlo con Foucault, como "un acta de vigilancia", solapándose de algún modo con el mapa que arrojarían los dispositivos de control social para acabar convirtiéndose en un archivo de víctimas que más que criticar la opresión y su diferencia terminan por estetizarla.

En este tipo de cartografía, la transformación de la ciudad o la producción artística llevadas a cabo por la minorías sexuales son síntomas (en el sentido clínico del término) de la identidad, signos y señas de una diferencia constitutiva o histórica que puede ser después y según las épocas (pensemos, por ejemplo, en el desplazamiento entre el arte degenerado alemán y el arte gay) denunciada, romantizada o mercantilizada.

El éxito de estos ejercicios de esencialismo historiográfico es proporcional a la distancia temporal y política con el contexto en el que se llevaron a cabo tales prácticas o del impacto que éstas puedan tener en las cartografías dominantes. Nada mejor para una cartografía de la identidad homosexual que reconstituir una geografía homoerótica que va desde los escenarios de la pedofilia griega hasta las actuales saunas gays, o de trazar una genealogía estética en la que Miguel Angel pasa secretamente el relevo de la liberación sexual a Caravagio y así sucesivamente hasta Andy Warhol. Lo mismo se podría decir, por cierto, del actual *revival* de exposiciones feministas que utilizando criterios esencialistas (arte feminista = arte producido por mujeres) despliegan cartografías en las que los movimientos sociales y los discursos políticos feministas y su diálogo con la producción artística se ven substituidos por una serie de clichés historiográficos (la igualdad legal, el cuerpo de las mujeres, la violencia y la opresión, etc.) que aseguran la selección de artistas y de obras.

Reverso indispensable de los discursos dominantes, la narración identitaria es una de las tentaciones de todo proyecto cartográfico de la que no están exentas incluso aquellas cartografías que adoptan el lenguaje y los instrumentos críticos de la deconstrucción feminista constructivista y *queer* de las identidades sexuales.

Durante la década de los noventa, Beatriz Colomina, Mark Wigley, Diana Agrest, Jane Rendell, Barbara Penner, Iain Borden y Jennifer Bloomer llevaron a cabo diferentes intentos de desvelar las retóricas de género presentes en los discursos y las prácticas arquitectónicas. Los resultados de estas lecturas dejan entrever el potencial transformador de estos aparatos críticos en una historiografiá, que más aún que la del arte moderno y contemporáneo, escondía tras presupuestos formalistas complicidades con las narrativas heterosexuales y coloniales dominantes. Por no citar sino alguno de los ejemplos que más han sacudido el relato tradicional de la arquitectura moderna, Diana Agrest cuestiona el sexo del cuerpo que sirve desde Vitruvio hasta Le Corbusier como modelo a la imaginación arquitectónica, Colomina desenmascara las retóricas raciales y de género presentes en el diseño de Adolf Loss para la casa de Josephine Baker, mientras Mark Wigley deconstruye en términos de género la relación entre estructura y ornamento presente en la arquitectura moderna[2].

Abriendo este campo crítico a los estudios gays, lesbianos y *queer*, Aaron Betsky, Christopher Reed, Joel Sanders, Michael Moon, Douglas Crimp y José Miguel Cortés entre otros examinan las retóricas masculinas y heterosexuales en las prácticas y los discursos arquitectónicos modernos y contemporáneos[3]. Por otra parte, mientras la crítica

2 Beatriz Colomina, Ed. *Sexuality & Space*, Princeton Architectural Press, New York, 1992; Diana Agrest, *The Sex of Architecture*, Harry N. Abrams, New York, 1996; Mark Wigley, *White Walls, Designer Dresses*, MIT Press, Cambridge, 1996; Jane Rendell, Barbara Penner y Iain Borden, *Gender Space Architecture –An interdisciplinary introduction*, Routledge, London y New York, 2000.

3 Uno de los ensayos de lo que hoy podríamos llamar "cartografías *queer*" es el publicado por Michael Moon y Eve K. Sedgwick en "Queers in (Single–Family) Space" (Assemblage, 1994) coincidiendo con la exposición Queer Space en Storefront for Art and Architecture celebrada en Nueva York (Junio–Julio 1994). Ver también: Aaron Betsky, *Queer Space: Architecture and Same–Sex Desire*, William Morrow and Company, New York, 1997; Christopher Reed, *Bloomsbury Rooms. Modernism, Subculture and Domesticity*, Bard Center, New Haven, 2004; Joel Sanders, Stud: Architectures of Masculinity, Princeton Architectural Press, New York, 1998; Douglas Crimp, *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*, MIT Press, 1988; José Miguel G. Cortés, *Políticas del Espacio. Arquitectura, género y control social*, Iacc y Actar, Barcelona, 2005.

de género y *queer* penetraba (lentamente) la historia y la teoría de la arquitectura y el urbanismo, los estudios gays, lesbianos y *queer* comenzaban a entender el espacio y la producción de visibilidad como elementos constitutivos en la producción histórica de la identidad y la del reconocimiento políticos.

Desde principios de los años noventa, en el emergente ámbito de los estudios gays, lesbianos y *queer*, se fueron realizando diferentes análisis históricos sobre la presencia de las subculturas gays y en la configuración de las ciudades (especialmente) americanas, sus usos desviados de los espacios normativos y la producción de geografías disidentes. La mayoría de estos estudios, sin embargo tomaban como eje la subcultura gay, urbana, blanca y de clase media, a menudo naturalizada y separada de toda influencia y relación con la subcultura lesbiana, transgénero o transexual[4].

Basta con rastrear unas cuantas publicaciones relativamente recientes sobre la cuestión de espacio y sexualidad, para verificar que tras la nominación "espacios o cartografías *queer*" operan dos retóricas opuestas de espacialización de las identidades gays y lesbianas. En uno de los estudios más conocidos e influyentes, Aaron Betsky define el "espacio *queer*" como "inútil, inmoral, un espacio sensual que existe para y por la experiencia. Es un espacio de espectáculo, consumo, baile y obscenidad. Un uso desviado y una deformación de un lugar, una apropiación de los edificios y de los códigos de la ciudad con fines perversos. Un espacio que se encuentra entre el cuerpo y la tecnología, un espacio puramente artificial"[5], para explicar después que se trata en realidad de "aquel espacio generado por la condición cultural experimentada por los hombres homosexuales en Occidente durante el siglo veinte."[6] Este proyecto cartográfico permitirá a Betsky establecer relaciones entre la casa de Oscar Wilde, las calles del Greenwich Village, el pier 52 de Nueva York, los laberintos entre arbustos de Central Park, la casa de Charles Moore, o los clubes sadomasoquistas de San Francisco al precio no sólo de naturalizar y estetizar procesos políticos, sino de producir nuevos silencios (en términos de género, sexualidad, raza, diferencia corporal, etc.).

Si esta cartografía gay emerge como consecuencia de la extrusión bajo la opacidad que genera la cartografía dominante, la cartografía de las prácticas lesbianas aparecería como un negativo de la cartografía gay. Es decir, como sugiere De Lauretis, haciendo referencia a la paradójica situación de la figura de la lesbiana en relación con las tecnologías visuales: la lesbiana se encuentra en el punto muerto del espejo retrovisor. José Miguel G. Cortés, por lo demás inspirado por metodologías foucaul-

4 Algunas críticas a este tipo de cartografías gay desde perspectivas lesbianas, trasngénero o transexuales serán el fundador trabajo de Sally Munt titulado "The lesbian *flâneur*" (en David Bell y Gill Valentine, Mapping Desire: Geographies of Sexualities, 1995); Elspeth Probyn "Lesbians in Space. Gender, Sex and the Structure of Missing" (*Gender, Place and Culture*, Vol. 2., n. 1, 1995) y el más reciente Katarina Bonnevier, *Behind Straight Curtains. Towards a queer feminist theory of arquitecture,* Axl Books, Stockholm, 2007. Sobre la cultura transgénero y transexual ver por ejemplo: Viviane K. Namaste, *Invisible Lives: The Erasure of Transsexual and Transgendered People*, Chicago, Chicago UP, 2000 ; Judith Halberstam y Del Lagrace Volcano, The Drag King Book, Serpent's Tail, Londres, 1999; Judith Halberstam, *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies and Subcultural Lifes*, New York, New York UP, 2005; Pat Califia, *Sex Changes. The Politics of Transgenderism*, Cleis Press, San Francisco, 1997.

5 Aaron Betsky, *Op.Cit,* p. 5.

6 Aaron Betsky, *Idem*.

tianas, explica: "las lesbianas más que concentrarse en un territorio determinado (aunque lo hagan ocasionalmente), tienden a establecer redes más interpersonales. Es decir, no adquieren una base geográfica tan clara en la ciudad, y ocupan espacios más interiores e íntimos, lo cual les priva – en gran manera– de una organización política tan evidente y nítida como la de los gays."[7] Mientras que la figura del gay aparece como un "*flâneur* perverso" (por recoger la feliz expresión de Aaron Betsky), la lesbiana se ve desmaterializada, de modo que su inscripción en el espacio es fantasmática, tiene la cualidad de una sombra, posee una condición transparente o produce el efecto anti–reflejo del vampiro.

En el extremo opuesto, la doble situación de habitante legítimo del espacio público (por su condición masculina) y de cuerpo marginal sujeto a vigilancia y normalización (por su condición homosexual) convierte al sujeto gay en un hermeneuta aventajado del espacio urbano: "el gay puede ser entendido como un *flâneur* perverso que pasea sin rumbo determinado por la ciudad en busca de novedades y acontecimientos. Su experiencia le convierte en un privilegiado observador que todo lo ve y todo lo conoce de una ciudad que parece no tener secretos para él... el gay penetra más allá de la superficie y descubre el carácter oculto de las calles, convirtiéndose en un intérprete de la vida urbana (sobre todo nocturna)."[8]

La retóricas de la cartografía gay y lesbiana son tan opuestas que podrían identificarse una en términos de utopía de desterritorialización de los espacios y de su régimen de sexualización dominante, y otra en términos no ya de distopía o agorafobia (noción cuyo sentido ha sido politizado pertinentemente por Rosalyn Deutsche[9]) sino más bien de lo que podríamos denominar *topofobia*, del rechazo de toda especialización y del horror a toda cartografía.

Así mismo, cuando el crítico de arte Douglas Crimp decide acometer la tarea de dibujar una cartografía de las redes en torno a las que se constituyó la comunidad artística en Nueva York durante los años setenta y su relación con el impacto de las micro–políticas gay y lesbianas emergentes después de Stonewall, opone las fotografías de los espacios de crusing (ligue) gay en sur de Manhattan (Soho, Little Italy, Tribeca, Lower East yWest Side) , espacios que se convertirían después en enclaves de la escena artística, pero también del barrio gay, a las que realiza en la misma época (en torno a mediados de los años setenta) y en los mismo lugares Cindy Sherman. Mientras que en las fotografías de *crusing gay* las calles desiertas del centro de Manhattan procuran el "sentimiento de un sujeto solitario que se apropia de la ciudad, la posee, el sentimiento de que la ciudad puede pertenecer a

8 J.M. G. Cortés, *Op.Cit.*, p. 162–3.
9 Rosalyn Deutsche, "Agoraphobia" en: *Evictions. Art and Spatial Politics,* MIT Press, Cambridge, 1996.

aquellos maricas que salen buscando lo mismo que otros maricas"[10], en las fotografías de Cindy Sherman, las calles desiertas se convierten en territorios amenazantes, dice Crimp. Ya no se trata de Nueva York, sino de "una ciudad genérica": la ciudad se convierte un escenario cinematográfico en el que representar una feminidad amenazada. Y concluye Crimp: "the city is not a good place for her to be": la ciudad no es un buen sitio para ella.

Es esta doble retórica la que permite, por ejemplo a Cortés, comparar y oponer las obras de Jesús Martínez Oliva, David Wojnarowics o Robert Gober y las de artistas como Cathie Opie (especialmente la serie de fotografías Domestic (1995–2000) que retrata la vida doméstica de grupos de lesbianas en Estados Unidos) o las serie de fotografías de piscinas vacías de Cabello –Carceller– de nuevo la lesbiana sería un fantasma o una identidad visual que se mide más por su capacidad de escapar de la representación, y por tanto por su ausencia que por su presencia[11].

El carácter topofóbico de la identidad lesbiana tal como ha sido representada por la mayoría de los estudios, hace de la noción de cartografía lesbiana un curioso oxímoron : la lesbiana en cuanto identidad vendría definida precisamente por esta ausencia de localización espacial, presentándose como un elemento radicalmente anticartográfico. No investigaré aquí la relación conflictiva y compleja entre lo que podríamos llamar el *lesbotipo* (no la lesbiana como naturaleza o identidad sino la lesbiana como representación) y los dispositivos cartográficos. Me limitaré a señalar que hasta ahora el *lesbotipo* ha sido sistemáticamente borrado no sólo de las topografías dominantes, sino también de las así llamadas topografías o geografías gays. Lo mismo podría decirse de otras prácticas sexuales e identidades políticas complejas que ponen en cuestión los términos mismos (hombre/mujer, heterosexual/homosexual) que movilizan la cartografía como las identidades transexuales y transgénero, las prácticas drag king, la pedofilia, la bisexualidad o la pansexualidad... Hasta aquí, por tanto, algunas de la limitaciones de hacer cartografía con el león.

10 Douglas Crimp, "Performance". Ciclo de conferencias Ideas Recibidas, Macba, Registro oral. MP3. Consultable en: www.macba.es.

11 La obra de Carmela García *Chicas, deseos, ficciones*, en la que se representan mujeres en espacios públicos, aparece en este análisis como una excepción que confirma la regla a la dificultad o modifica la tendencia topofóbica de las lesbianas. Ver Cortes, *Op.Cit.*, p. 166.



Cindy Sherman, Untitled Film Still #54, 1980. Fotografía Blanco y Negro. 8x10 inches.

2. Cartografías *queer* o de la "zorra"

Pero, ¿qué podría ser, frente a una cartografía identitaria, una cartografía hecha al estilo de la "zorra" de Maquiavelo? Félix Guattari y Gilles Deleuze han sido aquellos que más profusamente y de un modo más radical ha utilizado la noción de cartografía en un sentido crítico. Deleuze adopta precisamente esta noción para describir la tarea llevada a cabo por Foucault en *Vigilar y Castigar*: "Foucault no es un escritor", se atreve a afirmar Deleuze, "sino un nuevo cartógrafo", puesto que en su obra la escritura "no funciona nunca como mera representación objetiva del mundo, sino que organiza un nuevo tipo de realidad"[12]. Para Deleuze, la cartografía, relacionada al mismo tiempo con el mapa y con el diagrama, dibuja la forma que toman los mecanismos del poder cuando se espacializan (como en el caso del Panóptico de Bentham y el poder disciplinario descrito por Foucault), pero puede operar también como una "máquina abstracta que expone las relaciones de fuerza que constituyen el poder " dejándolas así al descubierto y abriendo vías posibles de resistencia y transgresión.[13]

Siguiendo este doble programa, la noción de cartografía despliega toda su potencialidad en la obra de Félix Guattari de 1989 *Cartographies schizoanalytiques*.[14] No sin cierta sorpresa, averiguamos leyendo a Guattari que su cartografía esquizoanalítica no tiene como objetivo dibujar una red de espacios transitados por sujetos minoritarios, ni mucho menos facilitarnos una taxonomía de lugares habitados y transformados por la locura (del neurótico o del psicótico), sino más bien "esbozar un mapa de los modos de la producción de la subjetividad"[15]. Dicho mapa no se podrá hacer, nos advierte Guattari, sin tener en cuenta lo que él denomina las tecnologías de la representación, información y comunicación que (como auténticas máquinas performativas) no se contentan con vehicular contenidos dados, sino que producen la subjetividad que pretenden describir. Desde este punto de vista, una cartografía busca dibujar un paisaje de lo que Guattari llama "equipos colectivos de subjetivación."[16] Opone esta tarea de hacer una cartografía a tres tradiciones clásicas de producción de saber: la historia, la sociología y la psicología. Dicho de otro modo, una cartografía es una contra-historia, una contra-sociología y una contra-psicología. Por ello, Guattari concibe la cartografía no simplemente como una técnica de representación de las subjetividades políticas dadas, sino (y de ahí su interés para las políticas sexuales) como una auténtica práctica revolucionaria de transformación estética y política.

Sin duda, *La Historia de la locura*, *Vigilar y Castigar* y *La historia de la sexualidad* de Michel Foucault, podrían repensarse hoy como cartogra-

12 Gilles Deleuze, "Ecrivain non: un nouveau cartographe", *Critique*, 1975, n.343, 1975, p.1223.
13 Ver: Robert Sasso y Arnaud Villani, *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, Vrin, Paris, 2003, p. 107.
14 Félix Guattari, *Cartographies schizoanalytiques*, Galilée, París, 1989.
15 Félix Guattari, *Op.Cit.*, p. 9.
16 Félix Guattari, *Op.Cit.*, p. 11.

fías *queer* en el sentido Guattariano del término: dispositivos de subjetivación de la modernidad de los que surgirá una "implatación múltiple de 'perversiones'": "la histérica", "el niño masturbador", "el enfermo mental", "el criminal", "el homosexual"...[17]. Las nociones cartográficas de panóptico y de heterotopías de Foucault pertenecen a un intento de dar cuenta de la transformación del ejercicio de poder en Occidente y su relación con el cuerpo a partir del siglo XVIII que llevará hasta la conceptualización de la "biopolítica". Si el panóptico, recordemos prototipo arquitectónico creado en 1791 como espacio de vigilancia y gestión de la producción industrial (y no penitenciaria, en principio) de grupos humanos se convierte en el modelo diagramático del biopoder no es tanto por su profusión fáctica en el tejido urbano del siglo XIX (puesto que como sabemos no será construido hasta mediados del siglo XX) sino porque permite a Foucault pensar la arquitectura implícitamente visual de la relación cuerpo–poder en la modernidad.

Pero de lo que se trata en realidad es de pensar la arquitectura, el desplazamiento y la espacialización del poder como tecnologías de producción de la subjetividad. De este modo, lo importante no son sólo los programas y la distribución espacial específica de lo que él llamará "arquitecturas de encierro" –la prisión, el hospital, la caserna y el campamento militar, la fábrica o el espacio doméstico– sino más bien la capacidad de éstas para funcionar como auténticos exo–esqueletos del alma. Foucault nos invita de este modo por primera vez a pensar la arquitectura y las estructuras de espacialización (el muro, la ventana, la puerta, el peep–hole, el armario, los urinarios, la distribución vertical u horizontal de programas, etc.), pero también de temporalización que éstas proponen (fluidez o retención de la circulación, ordenación rítmica de la acción, distribución secuencial de visibilidad–invisibilidad, etc.) como ortesis–políticas, dispositivos duros y externos, de producción de la subjetividad.

La producción de sujetos desviados en la modernidad es inseparable de la modificación del tejido urbano, de la fabricación de arquitecturas políticas específicas en la que estos circulan, se domestican o resisten a la normalización. La centralidad de las nuevas estrategias de producción de saber sobre el sexo (la medicina, la psiquiatría, la justicia penal, la demografía) no existe sin sus exo–esqueletos técnicos respectivos, sin lo que podríamos llamar el despliegue de una *architectura sexualis*: el sillón ginecológico, la camisa de fuerza, la celda, el pupitre, el edificio social, etc. Se organizan agenciamientos específicos de arquitecturas de sexualización que funcionan como "redes de placeres–poderes"[18] articulados en puntos múltiples: surgen el ama de casa burguesa y la intimidad doméstica; las nuevas normas de higiene y canalización de desechos;

17 Michel Foucault, *Historia de la sexualidad, I. La voluntad de saber*, México, Siglo XXI, 1977, p. 48–9.
18 Michel Foucault, *Historia de la Sexualidad, Op.Cit.,* p. 60.

la pareja heterosexual maltusiana y la cama de matrimonio; la separación del dormitorio de los padres y de los hijos; la histérica y el vibrador médico; la feminidad pública y el burdel; el niño masturbador y sus rituales de pedagogía, vigilancia y ocultación; la prostituta y los barrios chinos, el homosexual y los puertos y las cárceles; la masculinidad heterosexual y el espacio público como lugar de debate, organización y producción de discurso y visibilidad social.

Podríamos decir que, contrariamente a la opinión común, lo propio de las sociedades modernas no es haber obligado al sexo a permanece en el ámbito privado, sino haber producido las identidades sexuales y de género como efectos de una gestión política de los ámbitos privados y públicos y de sus modos de acceso a lo visible. De esta cartografía foucaultiana continuada después por críticos *queer* como Eve K. Sedgwick y Michael Moon o Judith Butler surgen varias conclusiones provisionales:

1

Todo cuerpo es potencialmente desviado, contemplado como un "individuo que debe ser corregido"[19] y por tanto debe circular a través de un conjunto de arquitecturas políticas (espacio doméstico, escuela, hospital, caserna, fábrica, etc.) que aseguran su normalización. Sin una especialización política del cuerpo (verticalización, privatización del ano, control de la mano masturbatoria, sexualización de los genitales, etc.), sin una gestión del espacio y de la visibilidad del cuerpo en el espacio público no hay subjetivación sexual. Implícito en este análisis de los procesos de subjetivación está un nuevo concepto de cuerpo: cuerpo maquínico (Deleuze–Guattari), plataforma tecno–viva (Donna Haraway), "cuerpo performativo" (Judith Butler) en todo caso cuerpo que se constituye en relación con lo inorgánico, con la electricidad y el haz de luz, con los nuevos materiales sintéticos y su capacidad para funcionar como órganos, con los objetos de consumo, con la máquina y su movimiento, con los sistemas de signos y su inscripción codificada, con las nuevas tecnologías fotográficas y cinematográficas de representación.

2

Lo que caracteriza al espacio público en la modernidad occidental es ser un espacio de producción de masculinidad heterosexual. Bajo la aparente indiferencia de nuestros espacios democráticos, como ha detectado Eve K. Sedgwick, subyace la paradójica y constitutiva relación entre homofobia y homoerotismo: el espacio público se caracteriza al mismo tiempo por la exclusión de la feminidad y la homosexualidad y por el placer derivado de estas segregaciones. Lo público es, por tanto, una erotización des–sexualizante del separatismo masculino[20]. De aquí,

19 Michael Foucault, *Les Anormaux*, Gallimard/Seuil, Paris, 1999.
20 Este argumento es desplegado a través del análisis literario en : Eve K. Sedgwick, *Between Men*, Columbia UP, New York, 1985.

es posible concluir, que la sexualidad feminidad, genérica, no sólo la homosexual, es en realidad un tipo de sexualidad periférica, en cuanto su producción se lleva a cabo por exclusión del espacio público.

3

Circulando a través de estas arquitecturas de subjetivación y sometidos a técnicas de representación visual, los sujetos sexopoliticos emergen en el siglo XIX al mismo tiempo como objetos de conocimiento y como figuras de espectáculo y representación pública. Así la histeria, la prostitución, la homosexualidad son inseparables de las planchas fotográficas de las histéricas del laboratorio de la Salpêtrière de Charcot, o de los "invertidos" del laboratorio fotográfico del Institut für Sexualwissenschaft de Magnus Hirschfeld, de los freak shows, de los planos de higienización de los barrios chinos, de los archivos policiales, pero también de los álbumes de fotos privados. No es posible entonces hacer una historia de la sexualidad en la modernidad sin dibujar cartografías superpuestas de normalización y de resistencia.

Lo importante de este análisis Foucaultiano no es sólo pensar la identidad sexual como el efecto de un proceso de construcción política, sino identificar las técnicas semioticotécnicas, visuales, arquitectónicas y urbanísticas a través de las que se lleva a cabo esta construcción. Lo que no habíamos imaginado hasta ahora es que el trabajo (tanto discursivo como técnico) de los arquitectos, urbanistas, fotógrafos, cinematógrafos, demógrafos, ingenieros del territorio... era, entre otras cosas, la producción de un sujeto sexual.

4

Los espacios de subjetivación son espacios performativos. Como sabemos, uno de los impulsos post–identitarios en la metodología feminista y *queer* surge de la interpretación performativa de la identidad llevada a cabo por Judith Butler en *Gender Trouble*. A través de una lectura cruzada de los saberes disciplinarios de Foucault, de los actos de habla performativos de John Austin y del análisis del fundamento citacional de la fuerza performativa de Jacques Derrida, Butler afirma que la identidad de género y sexual no tienen realidad ontológica más allá del conjunto de actos performativos (convenciones discursivas y repetición ritualizada de performances corporales) que las producen. Desde este punto de vista, dibujar una cartografía *queer* requiere acentuar cómo el discurso, la representación y la arquitectura construyen el sujeto que dicen explicar, describir o albergar, más que de constituir un archivo de los discursos, representaciones y espacios producidos por las subculturas gays, lesbianas, transexuales o transgénero.

Uno de los peligros de la generalización de este análisis performativo al estudio de los espacios de sexualización es, como nos recuerda Eve K. Sedgwick, la reducción de fenómenos no–ligüísticos a estructuras y procesos que proceden del análisis de los actos de habla. Sedgwick nos alerta frente a la reducción del gesto, la estilización corporal o la modificación somática a eventos lingüísticos. Resulta necesario llevar a cabo una interpretación teatral, corporal y tectónica de la noción de performatividad[21]. En el caso de una cartografía *queer*, esta dimensión no lingüística cobra una relevancia especial, puesto que lo que nos interesa aquí es más bien entender los espacios y sus divisiones públicas o privadas, su opacidad y su transparencia, su accesibilidad o su cierre, no tanto como escenarios vacíos en los que se lleva a cabo el drama de la identidad, sino como auténticas tecnologías de producción de subjetividad.

Si volvemos a algunos de los textos canónicos de la teoría *queer*, como *Mother Camp: Female Impersonators in America* de Esther Newton o al documental *Paris is Burning* de Jennie Livingston, dos de los primeros estudios de la cultura drag queen en Nueva York que sirvieron como base antropológica para la definición performativa de la identidad sexual y de género de Judith Butler, veremos que el fenómeno del “drag” no es sólo un proceso de travestismo corporal, sino que implica la transformación de un espacio, su uso desviado, es decir algo que podríamos denominar, la fabricación de “drag spaces”, de espacios performativos. Como explica Eve K. Sedgwick: “drag, la teatralización del género, no es tanto un acto como un sistema heterogéneo, un campo ecológico cuya relacionalidad se dirige tanto hacia ese mismo espacio como hacia las normas que lo cuestionan. Si perdemos de vista esta dimensión espacial, el fenómeno complejo de la teatralización del género queda simplificado y reificado.”[22]

Por tanto, la invención de nuevos sujetos sexuales a finales del siglo XIX (hetosexualidad/homosexualidad, normal/perverso, histérica/casta, masturbador/reproductor, etc) es inseparable de la circulación de estos cuerpos en espacios que actúan como *teatros de subjetivación*. Así por ejemplo, nos recuerda G. Didi–Huberman, la histérica no existe fuera del agenciamiento performativo de los dispositivos fotográficos que la representan, de la cama, la silla y el arnés que fijan una pose durante el tiempo que requiere la inscripción fotográfica. La histeria como espectáculo induce un equipo de producción: el paciente como actor, el médico como director, la comunidad científica como público. Didi–Huberman no duda en calificar a Charcot de “coreógrafo de la histeria” donde la hipnosis no es tanto una solución hermenéutica o terapéutica como una técnica que permite producir performativamente el sujeto

21 Eve K. Sedgwick, *Touching Feeling*, Duke, Durham, 2003, p. 6–7.
22 Eve K. Sedgwick, *Op.Cit.*, 2003, p. 9.

sexual fotografíco[23]. En definitiva, una cartografía *queer* no propone tanto un análisis en términos de identidad, sino de producción de subjetividad, menos de posición que de movimiento, no tanto de representación como de performatividad, menos en términos de objeto o cuerpo que en términos de tecnologías políticas y de relacionalidad.

23 Ver: Georges Didi-Huberman, *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpetriere,* Catedra, Madrid, 2007.

Pistas para una cartografía zorra: representación post-pornográfica y políticas del espacio en Annie Sprinkle

La recurrencia de la figura del *flâneur** (*flâneur* heterosexual en las cartografías dominantes, *flâneur* perverso en las cartografías gays y la escurridiza *flâneuse* lesbiana topofóbica en las aún escasas cartografías lesbianas) me ha llevado a imaginar otros cuerpos, distintos en su posición y su estatus político-sexual que podrían entrar en relación con este privilegiado paseante de la modernidad. Si tenemos en cuenta la segregación masculina que estructura el espacio público, observaremos que el "gentleman" de Baudelaire "que se pasea por las calles de la ciudad", aquel que según Walter Benjamin es el primero en haber experimentado el nuevo espacio de la metrópolis moderna, se encuentra con un cuerpo que, marcado como femenino, ha adquirido, sin embargo, la condición de público: el cuerpo prostituido, aquel que como nos explica Benjamin establece con el *flâneur* moderno una "comunidad sexual".[24] Mientras que el *flâneur* aparece como el prototipo individual y bohemio de las nuevas clases burguesas consumidoras en las que la conciencia política se ve desbancada por la intoxicación estética, el cuerpo prostituido ocupa más bien la posición de un trabajador sexual del espacio público (en el que opera como mercancía para el consumo sexual de aquel), representante de un invisible sub-proletariado sin estatuto legal y sin carta de ciudadanía. Este cuerpo trabajador sexual anónimo del espacio público me interesa como nueva figura de lo político, como índice de una nueva cartografía. Notemos que aquí la identidad de género y sexual han dejado de tener relevancia, mientras que es la práctica misma de poner el sexo a trabajar en el espacio público la que define los posibles vectores cartográficos.

A través y con Annie Sprinkle como "puta multimedia"[25] e indudable interlocutora de estas ficciones del *flâneur* en las cartografías identitarias, querría llevar a cabo un ligero desplazamiento desde una historia de las prácticas artísticas y de representación gays y lesbianas hasta una posible cartografía hecha al estilo maquiavélico de la "zorra". Ya no partimos aquí de una identidad de género o sexual ontológica (mujer, gay, lesbiana, etc.), ni dada ni construida culturalmente, para hacer después la historia de sus prácticas artísticas, discursivas y de representación, sino que más bien, tomando como punto de partida una metodología cartográfica (en el sentido Guattariano del término y por oposición a histórica, sociológica y psicológica) y *queer* (por oposición a identitaria o naturalista), se tratará de entender la espacialización de la sexualidad, la visibilidad y la circulación de los cuerpos y la transformación de los espacios públicos y privados como actos performativos capaces de hacer y deshacer la identidad.[26] Annie Sprinkle, nos explica en su autobiografía *Post-Porn Modernist: My 25 Years as a Multimedia Whore,* siendo todavía Ellen Steinberg,

24 Walter Benjamín, *Ecrits Français*, Folio Essais, Gallimard, Paris, 1991, p. 390.
25 Es así como Sprinkle se autodenomina en su biografía : Annie Sprinkle, *Post-porn modernist. My 25 Years as a Multimedia Whore*, Cleis Press, San Francisco, 1998.
26 Sobre esta constitutiva relación entre hacer y deshacer la identidad ver: Judith Butler, *Deshacer el género*, Paidós, Barcelona, 2006.

**** Flâneur***
El término *flâneur* (procedente del verbo francés "flâner", pasear) fue introducido por Charles Baudelaire a finales del siglo XIX para nombrar al nuevo paseante de la ciudad moderna y su modo de experimentar el espacio urbano.

"accede al mercado de trabajo como vendedora de palomitas en un cine de barrio" de Tucson, Arizona, que será poco después cerrado por la policía por haber difundido la película pornográfica producida por Gerard Damiano en 1972 *Deep Throat,* cuyo impacto marcará la obra posterior de Sprinkle[27]. La intriga narrativa de la *Deep Throat*, fundadora en gran parte de la gramática cinematográfica que se extenderá después a todos los códigos pornográficos durante los setenta, podría definirse como una cuestión de cartografía sexual del cuerpo de la protagonista, Linda Lovelace: una mujer que no experimenta placer sexual a través de la penetración vaginal descubre gracias a un examen médico que su clítoris está situado en el fondo de su garganta. El porno-drama épico consistirá en enseñar a Linda una nueva técnica de felación ("garganta profunda") para acceder al orgasmo a través de la estimulación de su clítoris gutural.

Destacaré aquí tan sólo dos elementos cruciales para entender el trabajo posterior de Annie Sprinkle y su deconstrucción de las tecnologías de representación de la sexualidad como plataforma de invención de nuevos sujetos político-sexuales. En primer lugar, este texto audiovisual centrado en torno al placer femenino y sus enigmas construye una feminidad perversa y patológica, que se sitúa en el límite de la enfermedad mental, la discapacidad física y la carencia de conocimiento y conciencia de sí. *Deep Throat* nos enseña que el cuerpo femenino en la semiología audiovisual pornográfica es siempre un cuerpo *queer*. Linda Lovelace no sólo desconoce su cuerpo y sus placeres, sino que sufre de un curioso desplazamiento anatómico (un clítoris gutural) que afecta a la organización de sus órganos y que demanda una reestructuración de sus prácticas sexuales. La pornografía aparecerá aquí al mismo tiempo como pedagogía y como terapia proponiendo una nueva territorialización de su cuerpo que re-organizará la relación entre órganos y producción de placer. Lo que resulta extraño, es que esta nueva espacialización del placer produzca un agenciamiento pene-boca-garganta que escapa a la economía heterosexual y reproductiva que conecta pene y vagina. La historiadora de la pornografía Linda Williams sugiere que la felación y la eyaculación visible, que se convertirán a partir de los años 70 en los sintagmas característicos de la representación pornográfica heterosexual, aparecieron primero en las primeras películas porno gays y más particularmente en la película de Wakefield Poole, *Boys in the Sand*. El porno gay se sitúa así, según Williams, como el avant-garde de la representación pornográfica, introduciendo nuevos sintagmas que serán luego normalizados al pasar a la pornografía heterosexual dominante[28]. Podríamos decir, llevando este argumento al límite y poniendo en cuestión una vez más la cartografía identitaria, que la felación y la eyaculación externa en *Deep Throat*, en cuanto ele-

27 Annie Sprinkle, *Op.Cit.*, p.24-25.
28 Kevin John Bozelka, Peter Lehman y Linda Williams, « An Interview with Peter Lehman and Linda Williams », *The Velvet Light Trap* – Number 59, Spring 2007, pp. 62-68.

mentos de ficción de la narración pornográfica, son la citación de un sintagma de la narración pornográfica gay en un texto aparentemente heterosexual.

En segundo lugar, con la llegada de la representación pornográfica a los cines populares se produce un nuevo tipo de espacio y una nueva experiencia visual que reclama la creación de un público. Se trata de lo que Linda Williams denomina un "espacio público oscuro" en el que, transgrediendo los límites de género hasta entonces establecidos por la contención de la representación pornográfica dentro de los espacios de prostitución o de los clubes masculinos (época del *Stag movie*), se encuentran por primera vez el observador masculino y femenino[29]. Sin embargo, como nos recuerda Annie Sprinkle y el cierre del cine donde pasaban *Deep Throat*, este momento de desprivatización de la imagen pornográfica, de ampliación del espacio público y transformación de la relación entre espacio y género será breve, puesto que a partir de 1974 se suceden, tanto en Estados Unidos como en Europa, diferentes leyes que vendrán a regular la representación de la sexualidad en el espacio público.

Curiosamente, al menos según su autoficción post-pornográfica, Annie Sprinkle conocerá a Gerard Damiano y Linda Lovelace al ser citada como testigo en el juicio por divulgación de imágenes obscenas contra el cine en el que trabajaba. Para ese momento, Sprinkle ha comenzado ya a trabajar como prostituta en una caravana en Tucson. Su encuentro con Damiano la llevará hasta los Kirt Studios de Nueva York donde trabajará primero como guionista, editora y diseñadora de escenarios porno y después como actriz. Durante este tiempo, el cuerpo público de Annie Sprinkle será construido a través de técnicas visuales, cinematográficas y performativas como el "pin-up modeling", el primer plano y la fragmentación secuencial hasta convertirlo en un icono mediático de la cultura popular americana, comparable con otros objetos de consumo. Sin embargo, éste no es un proceso de imposición frente al que el cuerpo de la actriz porno funcione como un objeto pasivo o dócil, sino que es constitutivamente un proceso al mismo tiempo de construcción y de agenciamiento.

Esa tensión entre normalización pornográfica y resistencia post-pornográfica, comienza de hecho con la elección del nombre "Annie Sprinkle." Este pseudonimo procede en realidad de una fotografía de un cementerio, lugar que Foucault había identificado como heterotópico, precisamente por su capacidad para funcionar como una ciudad paralela a la ciudad de los vivos, un curioso espacio público donde el cuerpo, a pesar de ser el principio de organización espacial (cada tumba corresponde a un cuerpo, a sus restos orgánicos), ha dejado de ser visible: se

29 Linda Williams, *Hard Core, Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, California University Press, Berkley, Expanded Edition, 1999, p. 299.

trata de la fotografía de la tumba de Annie Sprinkle, una joven nacida en 1864 en Baltimore que muere a los diecisiete años. Annie Sprinkle como nombre propio, en el sentido performativo del término, es un acto de habla cuyo poder ilocucionario será transformar a Ellen Steinberg en cuerpo público, y más particularmente, en prostituta y actriz porno. Mientras que la mayoría de los nombres de actrices y actores porno juegan de manera intertextual con los nombres de los iconos hollywoodianos de la cultura popular (y créanme sería posible llevar a cabo toda una genealogía crítica basada únicamente en el estudio de estos pseudónimos –Nina Roberts, Julia Channel, Carolyn Monroe, Cicciolina, etc.), el carácter de inscripción mortuoria del nombre Annie Sprinkle nos invita a establecer relaciones entre el estatuto político de la prostituta en la ciudad y del cuerpo en el cementerio, ambos próximos de la condición de visibilidad del fantasma, entidades que como el virus o el vampiro, nos recuerda Jean-Luc Nancy, deconstruyen los límites entre lo vivo y lo muerto, lo orgánico y lo inorgánico, lo masculino y lo femenino, lo visible y lo invisible, la realidad y lo virtual e invocan otras taxonomías, otras narraciones biográficas y otros modos de habitar el espacio[30].

Por otra parte, la palabra "sprinkle" (en inglés al mismo tiempo verbo y nombre, acción de orinar y lluvia dorada) transformada aquí en nombre propio supone desde el comienzo la voluntad de visibilizar y hacer pública tanto la orina, un flujo corporal que culturalmente (y especialmente para las mujeres) ha sido objeto de privatización, como el acto mismo de orinar, práctica cultural *genderizada* que implica verticalidad y publicidad en el caso de la masculinidad y pliegue y privacidad en el caso de la feminidad.

En 1976 Annie Sprinkle organiza un "Piss–In" colectivo para celebrar el aniversario de la Independencia de los Estados Unidos del 4 de Julio, y en 1979 dedica el Número 4 de "The Sprinkle Report–The newsletter devoted to piss art"[31]. Desnaturaliza de este modo el acto de orinar convirtiéndolo en una técnica del cuerpo y una práctica de ocupación y de sexualización del espacio público para las mujeres[32]. Se recodifica así tanto la práctica corporal y su gestión en el espacio público, como el flujo corporal y su visibilidad. Por una parte, se invita a los participantes, tanto hombres como mujeres, a mear de pie, transgrediendo la genderización cultural de esta práctica. Por otra, como en la fotografía en la que Annie Sprinkle orina de pie sobre la cara de Jack Smith, la representación visual de la orina, su significado y su materialidad, toman el lugar que ocupa el semen en la pornografía tradicional desplazando de algún modo la eyaculación facial en tanto que sintagma privilegiado de la gramática pornográfica dominante.

30 Jean-Luc Nancy, *L'intrus,* Galilée, Paris, 2000.
31 El Sprinkle Report no era en realidad una revista (no existen los tres primeros números) sino una publicación crítica escrita por una actriz porno que parodiaba el "The Hite Report", estudio psico–sociológico sobre la sexualidad femenina publicado en 1976. Ver: A. Sprinkle, *Op.Cit.*, p. 57.
32 Un trabajo similar, cuyas connotaciones post–pornográficas no son a menudo suficientemente subrayadas es el de Itziar Okariz, "Mear en espacio públicos o privados", 2001–2006.



Annie Sprinkle, Anatomy of a PinUp, 1988. Fotografía color. Torch Gallery, Amsterdam

En 1978, sin duda influida por el encuentro con el artista holandés del movimiento Fluxus Willem de Ridder, comienza a publicar sus propias revistas ("The Kinky World of Annie Sprinkle", "Annie Sprinkle's Bazoombas", "Love Magazine") en las que aunque utilizando todavía los códigos de la representación pornográfica tradicional a través de los que su cuerpo había sido producido como icono porno aparecen algunos desplazamientos interesantes. Así por ejemplo, en una de las fotografías, junto a la que podemos leer "Mastúrbate delante de tus plantas", vemos a Annie posando semidesnuda de pie sobre un automóvil vacío situándose a la altura de un árbol próximo, en otra serie de fotografías con la inscripción "Esto te parece un acto abominable contra natura?", Annie es penetrada por el muñón de la pierna de una joven amputada[33]. Progresivamente, este soporte servirá a Sprinkle para elaborar un diario político–sexual de las comunidades de putas, drag queens, lesbianas, butches, practicantes de SM y bodyart (Fakir Mustafar, John Holmes, Veronica Vera, Jack Smith, Long Jean Silver, Kenneth Anger, Ron Athey, etc.) por las que circula.

En una de estas revistas Annie Sprinkle publica la que será una de sus primeras obras emblemáticas "The Anatomy of a Pin–Up" en la que, utilizando la fotografía como superficie de inscripción, Sprinkle dibuja literalmente una cartografía de los procesos performativos a través de los que se produce la feminidad pornográfica.

Indicando con flechas cada una de las partes de su cuerpo, Sprinkle desmonta la retórica realista que domina la representación pornográfica y desvela los mecanismos teatrales y visuales que construyen el cuerpo sexual. El giro post–pornográfico ha comenzado.

En 1979 Annie Sprinkle se muda a Nueva York y comienza a frecuentar el Club Hellfire, que como el *Catacombs* de San Francisco[34] era un espacio de encuentro que se definía, no tanto en términos de identidad sexual, sino por su aproximación teatral, paródica y múltiple a la sexualidad (gay, bi, staight, drag queen, SM, transexual...).[35] En parte gracias al contexto performativo del Hellfire y a la teatralización de la sexualidad propia a la cultura SM del Hell Hole Hospital (una mazmorra SM situada en la Calle 27 con la Tercera Avenida en la que trabaja a finales de los años 70), se distancia definitivamente de los códigos realistas de la pornografía tradicional y comienza a subrayar la dimensión performativa, construida y codificada de la sexualidad. Es así como Sprinkle va a crear un conjunto de tácticas de intervención en el espacio público y de crítica de las construcciones de género y sexuales codificadas por el discurso pornográfico tradicional.

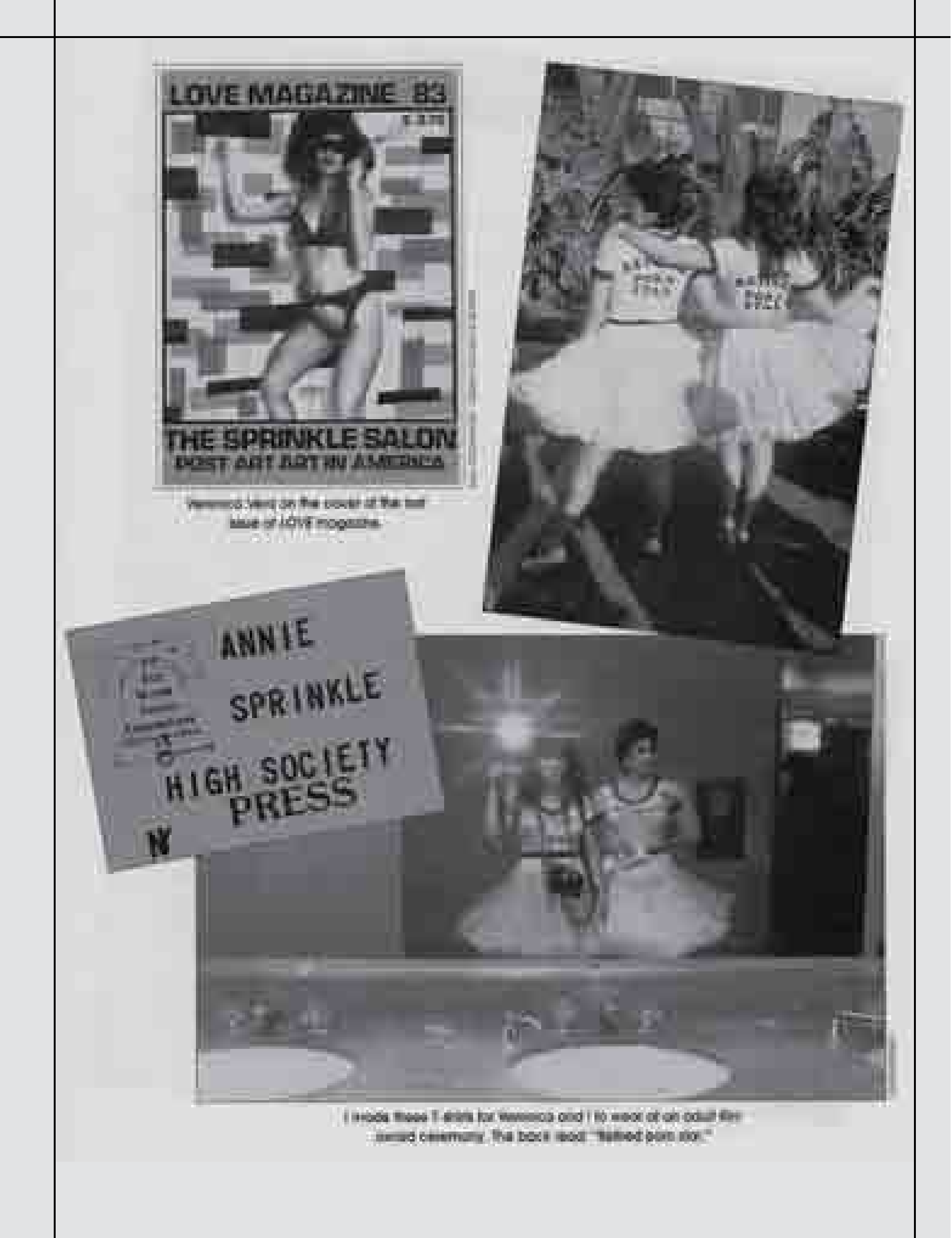
33 Esta serie fue censurada en América por cargos de "obscenidad y sodomía" y Annie Sprinkle y Willem de Ridder fueron encarcelados durante cuarenta y ocho horas por ello.
34 Ver: Gayle Rubin,, "The Catacombs: A temple of the butthole", en: Mark Thompson (ed), *Leather–Folk, Radical Sex, People, Politics and Practice*, Alyson Publications, Boston, 1991, pp. 119–141.

35 Este lugar se convertirá también en escenario cinematográfico y fotográfico primero para la película *Crusing* (con Al Pacino) y después para algunas de las fotografías del libro *Sex* de Madonna.

En 1979 transforma sus apartamentos de Nueva York (primero el 90 de la Avenida Lexington con la Calle 27 Street, piso 11, después la 132 Oeste con la Calle 24) en lo que llamará el “Sprinkle Salon”. La pelvis dibujada en la tarjeta de visita del Salon, como una anticipación de su performance Public Cervix Announcement, invita al visitante a entrar en el cuerpo de Annie Sprinkle, anunciando al mismo tiempo el carácter radicalmente público de este espacio. Allí se darán cita directores y directoras, actores y actrices porno como Gerard Damiano, John Holmes, la cantante y performer Lydia Lunch, el entonces fotógrafo y después director de cine Larry Clark, el dibujante y diseñador de Alien H.R. Giger, Susi Bright, escritora lesbiana y colaboradora de la primera revista porno lesbiana en Estados Unidos *On our Backs*, Quentin Crisp, escritor y figura mítica de la escena drag queen y dandy newyorkina, Kenneth Anger, director de películas experimentales como Scorpio Rising y el pionero del *body play* e iniciador de la práctica corporal *modern primitive* Fakir Musafar, entre otros.

Se trataba de un espacio que bien podríamos calificar con el concepto de Sedgwick como un “drag space” por su capacidad de transformación performativa. El salón de Sprinkle, literalmente su cuarto de estar, su cocina y su baño se había convertido en espacios públicos y performativos, a veces escenarios de teatro burlesque o de performance, a veces salones de tatuaje y piercing, escenarios de rodaje de películas, mazmorras SM, centro de reuniones políticas de pornógrafos y trabajadoras sexuales, espacio expositivo para lo que Sprinkle comienza en esta época a denominar “sex art”, o centro de publicaciones desde donde se fabrican folletos, revistas y panfletos político–sexuales a favor de la legalización de la prostitución y de la pornografía.

Este proceso de “publicación” (de devenir público) del espacio privado es característico por una parte de la emergencia de la performance como prácticas artísticas a principios de los años 70 y por otra del arte feminista. Así, podríamos comparar el Sprinkle Salon de Nueva York con los innumerables espacios performativos que se abren en esos años en apartamentos neoyorkinos como, por ejemplo, los de Adrian Piper o Yvonne Rainer, o con *The WomanHouse Project* de Los Angeles, California, en el que a falta de espacios expositivos y arrinconadas por las instituciones educativas de los Colegios de Bellas Artes, un grupo de feministas entre las que se encuentran Judy Chicago, Miriam Shapiro o Faith Wilding transforman un espacio doméstico en espacio performativo y galería entre 1971–81. Progresivamente el trabajo de Sprinkle irá desplazándose desde la publicidad privada del club sexual o del Sprinkle Salon hasta la tematización de los procesos de construcción, de publicación y privatización de su cuerpo y su sexualidad en las performan-



Annie Sprinkle y Veronica Vera. Love Magazine. Mix Media. En: Annie Sprinkle, *Post–porn modernist.*

ces de los años ochenta. Por ejemplo, en Strip Speak (creado primero en las salas de Striptease del *Show World Center* en la Calle 42 de Nueva York y presentado después en *The Performing Garage* de Calle Wooster como parte del Prometheus Project) Sprinkle distorsiona la retórica pornográfica dominante introduciendo fragmentos de discurso reflexivos y políticos en la coreografía, en principio silenciosa, del Striptease.

En "Pornstistics", una performance de la misma pieza, Sprinkle presenta parodiando el imaginario empresarial una serie de diagramas diseñados por ordenador en los que resume las ventajas e inconvenientes de su carrera de prostituta en términos económicos y laborales. Quizás una de las imágenes de esta serie de gráficos que mejor elabora la relación sexo–trabajo–cuidad, sea aquella en el que Sprinkle suma todos los centímetros de pene que ha chupado durante su carrera sexual para igualarlos con la altura del Empire State Building. En definitiva, Pornstatistics propone un mapa de la economía política del espacio urbano en términos de género en el que las mujeres pueden elegir entre trabajo doméstico no pagado (incluido el trabajo sexual) o trabajo público (entiéndase aquí sexual) pagado pero ilegal. La ciudad (tanto el espacio público, como sus iconos verticales y monumentalizados) aparecen como fachadas masculinas que esconden el trabajo sexual realizado por cuerpos pauperizados invisibles.

Púbico/público: *the public cervix announcement*

Público contiene púbico:
el cuerpo público lleva dentro de sí al cuerpo púbico –éste reside como una presencia extranjera, dentro del cuerpo público.

Vito Acconci,
"Making public: The writing and reading of public space", 1993[36].

En términos performativos, uno de los momentos más álgidos de este cuestionamientos de los límites entre lo privado y lo público será su performance *The Public Cervix Announcement* realizada por primera vez en 1990 como parte del espectáculo Post–Porn Modernist y presentada, entre otros lugares, en The Kitchen, la sala de Greenwich Village donde habían debutado en los 70 artistas como Laurie Anderson o Cindy Sherman.

36 Vito Acconci, "Making public: The writing and reading of public space", 1993. En: Lionel Bovier y Mai Thu Perret (Ed.), *Hétérotopies*, JRP Editions, Genève, 2000.

The Sprinkle Salon

Annie Sprinkle, Sprinkle Salon, 1979, Mix Media. En : Annie Sprinkle, *Post-porn modernist. My 25 Years as a Multimedia Whore*, Cleis Press, San Francisco, 1998. p.64.

Annie Sprinkle utiliza aquí por primera vez el adjetivo post–porno que se convertirá después no sólo en definitorio de su propio trabajo, sino en el nombre de todo un movimiento crítico y cultural. En realidad "*post–porn*" era un término inventado por el artista holandés y amigo de Sprinkle, Wink van Kempen para describir una nueva forma de representación del sexo y de la sexualidad que no podía ser reducida a los dos discursos que dominan su codificación visual en Occidente: la anatomía médica (como espacio de producción de un saber público sobre el cuerpo y de gestión de lo normal y lo patológico) y la pornografía (como técnica visual masturbatoria dirigida a construir la mirada masculina). Alejándose de ambas, Van Kempen afirma que la post–pornografía es "visualmente experimental, política, paródica, artística y más ecléctica que otras representaciones explícitas del sexo."[37]
La composición escénica de *Post–Porn Modernist*, pensada en parte por el director de teatro Emilio Cubeiro (colaborador también de artistas como Richard Kern, Lydia Lunch, David Wojnarowicz, Rosa von Praunheim o Karen Finley) reproduce la habitación de una trabajadora sexual (cama, baño y retrete, armario con conjuntos y accesorios y tocador) dentro del espacio teatral. Pero este escenario no será en ningún caso una mera citación del espacio de la industria del sexo dentro del teatro, sino la ocasión de desvelar las técnicas performativas a través de las que se construye la feminidad pornográfica. No sólo asistimos a la transformación de Ellen Steinberg en Annie Sprinkle, sino que este proceso se ve multiplicado por la proyección de una serie de fotografías realizadas por la artista que llevan el nombre de "Transformation Salon: Before and After". Trabajando con los códigos de la cirugía estética (antes/después), Sprinkle fotografía la transformación de una serie de mujeres en "sex stars", estrellas sexuales, a través de un proceso que ella denomina: "pin–up therapy". Todo lo que se necesita, señala Sprinkle es: "Buen maquillaje, un liguero, muchas pelucas, tacones altos, una pose y lo más importante, buena iluminación."[38]

Sprinkle construye con esta serie un archivo ficticio de mujeres anónimas y de mujeres públicas. Estas fotografías como señala Douglas Crimp a propósito de los autorretratos de Cindy Sherman, "invierten la relación entre arte y autobiografía, no utilizan la fotografía para revelar el auténtico yo sino para mostrarnos la subjetividad como un artefacto imaginario."[39] El género como el sexo y la sexualidad, tanto antes como después (el desnudo, la feminidad doméstica y maternal, la predadora sexual) aparecen aquí como códigos visuales, "series discontinuas de representaciones, copias y falsificaciones"[40]. La dimensión terapéutica, presente también en otros proyectos de la misma época como *Linda/Les and Annie* (primera película con un transexual F2M) o el Laboratorio de Género (Invención de los talleres drag king junto con Diane Torr

37 Annie Sprinkle, *Op.Cit.*, p. 160.
38 Annie Sprinkle, *Op.Cit.*, p. 118.
39 Douglas Crimp, "The Photographic activity of Postmodernism", en Cindy Sherman, *October Files*, 6, MIT Press, Cambridge, MA, 2006, p. 35.
40 Douglas Crimp, *Op.Cit.*, p. 34.



Fotografía de Dona Ann McAdams. Liberty Love Boat (Annie Sprinkle, Alicia Kay, Murry Hill, Julia Everding, Carol Queen, Barbara Carrellas, Kari Jewel en una manifestación de artistas y trabajadoras y trabajadores sexuales. 12 Octubre, 1998.

en 1989) que trabajan con la producción cultural de la masculinidad, surge no tanto de la extracción de un auténtico yo subterráneo, como de la emergencia de una conciencia performativa.

En Linda/Les & Annie: *The First Female–To–Male Transexual Love Story*, por ejemplo, el cuerpo de Les, su faloplastia y su mastectomia, forman parte primero de una representación tradicional de la masculinidad en la pornografía dominante (pecho plano, pene erecto, penetración), para dejar paso después a representaciones paródicas o críticas en las que el pene (ahora flácido) convive con una vagina que es penetrada por los dedos de Sprinkle. De modo semejante, en el *Gender Laboratory*, Sprinkle pone en marcha por primera vez junto con la artista Diane Torr el dispositivo performativo que luego acabará conociéndose como *Drag King Workshop*, *Taller drag king*, en el que un conjunto de mujeres aprenden las técnicas performativas a través de las que un cuerpo accede al estatuto de masculino en el espacio público[41]. De nuevo, aquí la posible transformación de la subjetivdad surge de un trabajo de deconstrucción de los códigos normativos de representación del género, del sexo y de la sexualidad y de transgresión de los límites de los espacios públicos y privados en los que los diferentes cuerpos codificados adquieren visibilidad y reconocimiento. Sin embargo, parece necesario, frente a lecturas como las que lleva a cabo Dominique Baqué que reducen lo performativo en el trabajo de Sprinkle a una función psicológica o social, des–psicologizar estas propuestas y devolverles su estatuto de práctica estética[42]. Como la colaboradora de Félix Guattari, Suely Rolnik advierte al hablar del trabajo de la artista brasileña Lygia Clark, este carácter terapéutico no entra en contradicción con la dimensión estética de la obra, sino que la posibilidad de transformación psicológica o política surge precisamente de su condición estética[43].

En *Public cervix announcement*, Sprinkle muestra un diagrama de lo que el discurso médico denomina "el sistema reproductivo y sexual femenino" (ovarios, útero, cuello y trompas de Falopio). Transportando esta cartografía médica hasta su cuerpo, introduce un *speculum* en su vagina e invita al público a observar su útero con la ayuda de una linterna. No es que la sexualidad se vea desprivatizada al acceder al estatuto de espectáculo teatral, sino que la condición privada de la sexualidad aparece aquí como un efecto del ocultamiento y la naturalización de los procesos teatrales, técnicos y espectaculares que la producen. Este gesto distorsiona el espacio y lo organiza como un *teatro anatómico* en el que el espectador se convierte también en sujeto confesional y objeto de escrutinio público: "se forma rápidamente una cola", explica Sprinkle, "como de beatos que van a recibir la comunión o de niños que van a ver a Papá Noel. Cada persona puede mirar dentro de mí.

41 Uno de los antecedentes de estos laboratorios de género era la escuela de travestismo creada por la colaboradora de Annie Sprinkle, Veronica Vera. Ver: Veronica Vera, *Miss Vera's Finishing School for Boys Who Want to Be Girls –Tips, Tales and Teachings from the Dean of the World's First Cross–Dressing Academy.*

42 Dominique Baqué llega por ejemplo a preguntar si existe un interés artístico en este trabajo de Sprinkle. Dominique Baqué, *Mauvais Genres. Erotisme, pornographie, art contemporain*, Editions du Regard, Paris, 2002, p. 93–94. **43** Suely Rolnik, "El arte cura?", *Cuadernos Portátiles*, Macba, 2001, p.9–10.



Alan Pogue, Annie Sprinkle, Public Cervix Announcement, Fotografías de la performance, 1990.

Yo les brindo un micrófono y les animo a que expresen sus impresiones."[44] La segunda vuelta de tuerca vendrá al incluir al espectador en este espacio performativo, haciendo que el público tome conciencia de su participación en el "dispositivo pornográfico": "Me pongo sobre la cama y adopto las poses estereotípicas de la pin-up, mientras invito al público a tumbarse en la cama conmigo y a hacer fotografías."[45] Mientras que un espectador mira a través del *speculum* y habla, otro filma la escena y así sucesivamente. Estrategias similares de transformación y crítica de los límites políticos del espacio público aparecerán en la película *Herstory of Porn* (1999), en las intervenciones públicas de los grupos activistas pro-sexo COYOTE o PONY en los que Sprinkle participa o en su obra posterior hecha en colaboración con Elizabeth Stephens[46].

Frente a la interpretación más extendida que busca retrotraer la performance (el evento de su realización) al cuerpo de la artista, críticas feministas como Amelia Jones o Peggy Phelan insisten en subrayar la dimensión representativa y por lo tanto mediada, del cuerpo en la performance. Como sugiere Amelia Jones de *Interior Scroll*, pieza (por otra parte no tan distante del *Public Cervix Announcement*) en la que Carolee Schneeman, saca un rollo inscrito de su vagina, "el contacto directo del espectador con el cuerpo de la artista no asegura un conocimiento de su subjetividad más directo que el que procura mirar una película o un cuadro."[47] En el caso de Annie Sprinkle, la performance tiene lugar en el espacio relacional que se establece entre el cuerpo y sus técnicas de publicación (teatralización, registro, codificación). Así por ejemplo, en *Public Cervix Announcement* no se trata única y literalmente de ver el útero de Annie Sprinkle, sino más bien de hacer que el espacio público (con sus leyes de acceso, género, visibilidad y discurso) se extienda más allá de los confines delimitados por la división tradicional entre privado y público, entre pornográfico y no pornográfico, entre normal y patológico. El evento performativo no se produce en el cuerpo de Sprinkle, sino en el agenciamiento que se establece entre éste y la mirada pública, siempre mediada tecnológicamente (speculum, cámara, video, etc.) y regulada por una serie de convenciones.

Multiplicada por dispositivos técnicos de registro, codificación, reproducción y distribución, *The Public Cervix* circula hoy entre cientos de imágenes (pornográficas o no) de la vagina de Annie Sprinkle creando un espacio público de conflicto y contestación en el que representaciones múltiples y diferentes discursos compiten (en lo que Marla Carlson denomina "la pluralidad de comunidades lingüísticas en las que opera"[48]) por producir, por decirlo con Foucault, "ficciones del sexo":

44 Annie Sprinkle, *Op.Cit.*, p. 165.
45 Annie Sprinkle, *Op.Cit.*, p. 163.
46 Ver: www.loveartlab.org
47 Amelia Jones, "Presence in Absentia: Experiencing performance as documentation", Art Journal, College Art Association of America, Winter, 1997, p. 3.
48 Marla Carlson, "Performative pornography: Annie Sprinkle reads her movies", Text and Peformance Quarterly, 19 (July 1999), p. 239.

“Creo que más de 25.000 personas han visto mi útero a veces rosado, a veces ovulando, otras sangrando. Ya no suelo hacer esta performance, pero no desesperes, si todavía quieres ver mi útero puedes hacerlo en la página web www.heck.com/annie.”[49]

El resultado de esta confrontación es la producción de un nuevo tipo de espacio, ni privado, ni público, podríamos decir, un espacio post–pornográfico (post–privado y post–público) en el que se ponen de manifiesto los dispositivos políticos que nos constituyen como cuerpos sexuales y generizados.

49 Annie Sprinkle, *Op.Cit.*, p. 166.